



Zbigniew Libera, *Najnowsza Antykoncepcja Fotografii Dokumentalnej*, widok wystawy
 fot. Marcin Kuciewicz, dzięki uprzejmości MCSW Elektrownia w Radomiu

ZBIGNIEW LIBERA, Najnowsza Antykoncepcja Fotografii Dokumentalnej

MCSW Elektrownia, Radom
 26 czerwca – 21 sierpnia 2020
 kurator: Jan Trzupek

Informacja, że wystawa *Najnowsza Antykoncepcja Fotografii Dokumentalnej* ma „częściowo charakter autorskiej retrospektywy” – podana przez MCSW Elektrownia – może być myląca. W praktyce oznacza to, że zgromadzono na niej wybrane prace fotograficzne Zbigniewa Libery z ostatnich dziewięciu lat (z jedną wycieczką do roku 2005). Trzy sale, kilkanaście tytułów, wszystkie – z wyjątkiem bodaj jednej, *Poetka Maria de Cyrano* – prezentowane wcześniej na różnych wystawach i w publikacjach. W przypadku artysty o tak imponującym dorobku słowo „retrospektywa” obiecuje więc coś obszerniejszego, ale przede wszystkim – bardziej sproblematyzowanego. Jedno odwołanie do roku 2005 wywołuje apetyt i niedosyt, że takich wypraw, dokonujących przepisania dorobku Libery, ustawiających go w oryginalnych konstelacjach, nie ma więcej. Apetyt jest tym większy, że sam Libera – jako artysta wybitnie aktywny na polu zwrotu archiwalnego – jest specjalistą od ustanawiania historii, także historii sztuki, w tym własnej. Myślę przede wszystkim o wydanym przed rokiem pierwszym

z trzech tomów wydawnictwa *Art of Liberation*.

Libera splata tu ze sobą w wybuchowy sposób kilka projektów: od podręcznika historii sztuki krytycznej i krytyki artystycznej po taki projekt historii polskiej sztuki ostatnich dekad, która – zachowując pozory obiektywizmu (stanowi wszak kolekcję artykułów prasowych) – w centrum umieszcza nazwisko Libery i jego dzieło, sugerując, że bez niego nie da się tej historii opowiedzieć. Co, faktycznie, byłoby zadaniem karkołomnym. Podobną funkcję w walce o władzę (symboliczną) spełniają liczne wywiady, takie jak ten opublikowany w przedostatnim „Szumie” (nr 28, 2020), w którym Libera raz jeszcze remiksuje swoją barwną biografię artystyczną.

W Radomiu wycieczka do roku 2005 jest jednak incydentem, zasada rządząca wystawą jest po prostu inna: chodzi o prezentację prac „najnowszych”, zgromadzonych w jednym miejscu,

będących – zgodnie z kuratorską sugestią Jana Trzupka – emanacją szczególnej strategii krytycznej (artystycznej i kulturowej) Libery. Choć z powodu pandemii wystawa otwarta została z dwumiesięcznym poślizgiem, niestety katalog na początku lipca nie był jeszcze dostępny, nie znam zatem szczegółowych założeń pokazu – łatwo jednak zauważyć, że to, co „najnowsze”, zaczyna się w miejscu, w którym kończy się album *Fotografie* Libery wydany przez Raster w 2012 roku. Wystawa w Elektrowni stanowiłaby zatem kolejny rozdział tej monografii. Jak widać, od zestawienia fragmentu z całością trudno uciec. Wynika to jednak nie tylko z rutyny odbiorczej – lecz także kuratorskiej. Na ulotce towarzyszącej wystawie niemal całą stronę zajmuje epos biograficzny Libery, który prezentowany w Elektrowni wybór prac fotograficznych każe widzieć jako odprysk dorobku znacznie większego, niezwykle złożonego, wręcz wyjątkowo ważnego („najciekawsze przedsięwzięcia”, „czołowy przedstawiciel”, „wyprzedził o dekadę”, „honorowy wykład”). Nawiasem mówiąc, na paradoks zakrawa to, że po dekadach międzynarodowych sukcesów i międzynarodowej rozpoznawalności do podania o wystawę Liberze nie wystarczy po prostu nazwisko, ale drobiazgowo CV.

Pracą, która najbardziej wprost przywołuje wypróbowane już przez Liberę strategie, jest cykl *Ekonomiczna Norymberga* (2014), prezentowany po raz pierwszy na lubelskiej wystawie *Noc sądu*. Libera inscenizuje tutaj – w spreparowanym

rzeczywistości fantazmatycznej. Chodzi tutaj nie tyle o prawdę czy o fikcję, ile o pragnienia, które kreują rzeczywistość. W *Norymberdze* tego brakuje. Rzeczywistość, jakiej pragniemy – zdaje się mówić Libera – to taka, w której panuje prawo i sprawiedliwość, zło zostaje nazwane złem i przykładnie ukarane. Choć praca wyrasta z przekonania, że zawodzą demokratyczne procedury i ustanowione w ich obrębie instytucje oraz reguły prawne, zarazem uznaje ich ostateczność, bezalternatywność, a przede wszystkim społeczną moc – skoro porządek zostaje zaprowadzony za ich pośrednictwem. To wizja słuszna, dobra i niemal sentymentalna w sposobie, w jakim pomija sferę społecznych emocji. Czy rzeczywiście tak pocziwe są nasze fantazje? Widać to wyraźnie, jeśli zestawimy pracę Libery z powstałym w podobnym czasie i poruszającym ten sam temat głośnym spektaklem *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki, którzy patronem współczesnych prekariuszy uczynili Jakuba Szele, pracownicy banku wbili w plecy widły, a aktorkę ustawili naprzeciw widzów z kijem bejsbolowym w ręku. U Libery pali się na stosach – tyle że pieniądze.

Zdecydowanie bardziej przekonująco i drapieżnie w polu fantazmatu operuje Libera w pracy *Polska gościnność* (2019), po raz pierwszy prezentowanej na wystawie pod takim samym tytułem w Muzeum Współczesnym Wrocław. To olbrzymich rozmiarów inscenizowana fotografia przedstawiająca złożoną, trudną do zamknięcia w jednym zdaniu

W wielu pracach Libera zaznacza swoją obecność – jeśli nie wprost, to przez metaartystyczną ramę ukazującą przedstawione na fotografiach sytuacje jako inscenizacje. Nie chodzi tutaj jednak o ujawnienie warsztatu, pokazanie artysty w pracy. Zamiast procesu mamy dzieło – widzimy nie robotę, a kreację.

artykule prasowym z „Guardiana”, telewizyjnym programie informacyjnym, plakacie i serii fotografii – proces sądowy polityków i przedstawicieli świata finansów oskarżonych o wywołanie kryzysu gospodarczego pod koniec pierwszej dekady XXI wieku. Informację prasową Libera czynił poligonem podobnych kontrfaktualnych zabiegów w słynnych pracach z cykli *Mistrzowie* i *Pozytywy*. Z racji publicystycznego charakteru przede wszystkim *Sen Busha* byłby tutaj adekwatnym kontekstem. Libera w *Ekonomicznej Norymberdze* z jednej strony rozszerzył repertuar wykorzystywanych mediów, z drugiej znacznie uprościł komunikację z widzem/widzką.

Odsyłając do dekonstrukcji mitologii fotografii dokumentalnej, radska wystawa mówi o ujawnianym przez Liberę „niebezpieczeństwie łatwego manipulowania faktami przez ich obrazowe przedstawienia”. Jednak najciekawszy element tej procedury polega u Libery na wyostreniu i w ten sposób wydobyciu nie tylko momentu kreacji rzeczywistości, ale również jej libidinalnego charakteru. Szczególną moc jego pracom fotograficznym nadaje coś, co można nazwać krytyką

kompozycję. Znajdujący się w centrum, na pierwszym planie mężczyzna patrzy gdzieś za plecy widza/widzki, ręką osłaniając oczy przed światłem – jednak nie słońca, a pożogi, której refleksy odbijają się w szklach jego okularów i w ustawionym z lewej strony zwierciadle, a której śladem jest spowijający scenę dym. W tym kierunku patrzy też ksiądz – pozostali zdają się nie dostrzegać nadciągającej katastrofy. Trudno rozstrzygnąć, w jakiej rzeczywistości jesteśmy, w jakim czasie i w jakim porządku. Na jednym kadrze obok żołnierza w dawnym mundurze widzimy dwie Azjatki w strojach kąpielowych i ubranego współcześnie mężczyznę, który przypala jednej z nich papierosa. Wszystko zaś jest ujęte w metateatralną ramę: z prawej pracuje beznamietnie ekipa filmowa, tu i tam rozstawiony jest sprzęt, całość jest zatem fragmentem planu. Jeśli tak, to być może cała kompozycja – łącznie z pożogą – jest elementem jakiejś inscenizacji? Podpatrzonej przez Liberę – czy przez niego przygotowanej? Pozycję, w jakiej ustawia nas to przedstawienie, można za estetyką performatywności nazwać liminalną: znajdujemy się w kryzysie, pomiędzy różnymi,

trudnymi do uzgodnienia porządkami, pytając nie tylko o sens przedstawienia, ale także o jego naturę.

Punctum *Polskiej gościnności* stanowi umieszczony na pierwszym planie na stojaku laptop, na którego ekranie widzimy żołnierza z przewieszoną przez ramię strzelbą, stojącego na tle płotu i żurawia. Teraz dostrzegamy jego uderzające podobieństwo do znajdującego się w głębi żołnierza (ze strzelbą, na tle płotu i żurawia), w którego wymierzony jest umieszczony na statywie aparat fotograficzny. Na ekranie laptopa widzimy efekt sesji fotograficznej? A może jest to pierwowzór, a cała scena to próba rekonstrukcji? Tak czy owak najważniejsze są znajdujące się poza kadrem mroczne marginesy. Przedstawienie żołnierza przypomina znane zdjęcie Zygmunta „Łupaszki” Szendzielarza, wielokrotnie przedrukowywane, na przykład na plakacie IPN wypuszczonym z okazji Narodowego Dnia Żołnierzy Wyklętych. Jak pisze Piotr Szubarczyk w tekście „*Łupaszko*” *wychodzi w pole* zamieszczonym na portalu Pamięć.pl: „Wśród licznych dowódców powojennej partyzantki antykomunistycznej jego postać wybija się niemal jak symbol walki o Polskę [...] «wolną i czystą jak łąka»”. I gościną – można dodać za tytułem pracy Libery. Jego inscenizacja konstruowana jest na rewersie tej prawicowej historiografii – w sposób subtelny, umiejętnie podsycający niepokój. Raz jeszcze spoglądamy na mężczyznę, który podaje ogień Azjatkom: na plecach ma koszulkę patriotyczną, a w ręku pismo „Dźwignia”, zmienione w pochodnię.

Prawicowy fantazmat powraca w dyptyku *Śmierć patrioty* (2016). Można go czytać, podążając za tytułem innej pokazywanej w Radomiu serii prac: *Tak, to jest to, co myślisz, że jest* (2017), z którą łączy go pokrewieństwo motywu (kobieca dominacja) i instytucjonalne (jedna z fotografii z pierwszego cyklu na lubelskiej wystawie *Trzy plagi* była prezentowana jako część cyklu drugiego). Cztery nagie kobiety „rozrywające na strzępy” mężczyznę w zasugerowanym w ten sposób trybie lektury stają się wcieleniem (zawsze) aktualnych konserwatywnych („patriota”) fantazji i lęków na temat feminizmu. Ciekawa jest tutaj artystyczna strategia: inscenizacja odsyła nie tyle do konkretnego obrazu, dbając o dochowanie przewrotnej wierności, ile do wędrujących motywów (powiązane mity dionizyjski i chrześcijański), które nasycają pracę Libery jeśli nie dyskursywnie, to przynajmniej afektywnie. Niepokój potęguje obecność w przedstawieniu samego Libery, fotografującego telefonem zajście, zerkającego w naszą stronę. Jest on jednocześnie elementem przedstawienia (jako przypadkowy świadek) i jego autorem, który patrzy na nas pytająco.

W wielu pracach Libera zaznacza swoją obecność – jeśli nie wprost, to przez metaartystyczną



Zbigniew Libera, *Wrażliwy policjant*, 2012
dzięki uprzejmości artysty i MCSW Elektrownia w Radomiu

ramę ukazującą przedstawione na fotografiach sytuacje jako inscenizacje. Nie chodzi tutaj jednak o ujawnienie warsztatu, pokazanie artysty w pracy. Libera oddziela to, co artystyczne, od tego, co stoi po stronie rzemiosła i produkcji, a co mógłby ujawnić, prezentując jeśli nie całą procedurę przygotowania (logistycznego, finansowego i tak dalej) swoich inscenizacji, to przynajmniej inne warianty fotografii, spośród setek, jakie musiały powstać na planie (jak w książce i wideo *Trotsky's Ice-Pick*, 2005). Zamiast tego wskazuje na jedno, ewentualnie dwa-trzy wybrane przedstawienia, podniesione do rangi oryginału, otoczone artystyczną aurą. Zamiast procesu mamy dzieło –

jego niezwykle bohaterstwo”. Tak czy owak praca łatwo wpisuje się w porządek (zawsze) aktualnych wydarzeń politycznych (w Polsce czy w Stanach Zjednoczonych). Na radomskiej wystawie obcujemy z Liberą, który penetruje rzeczywistość społeczną w obszarach najbardziej palących i aktualnych konfliktów, takich jak kryzys ekonomiczny, mizoginizm, nacjonalizm.

Tak rozumiem gest włączenia do wystawy pracy *Orzeł dwugłowy na zdjęciu Erazma Ciołka* z 2005 roku (tej fotografii, prezentowanej pierwszy

Na radomskiej wystawie obcujemy z Liberą, który penetruje rzeczywistość społeczną w obszarach najbardziej palących i aktualnych konfliktów, takich jak kryzys ekonomiczny, mizoginizm, nacjonalizm.

widzimy nie robotę, a kreację. Takie przesunięcie punktu ciężkości w kierunku artystycznej mitologii widać w fotografii *Wolny strzelec* (2013). Praca powstała na wystawę w Zachęcie pod takim samym tytułem, której tematem był status, przede wszystkim materialny, współczesnych artystów i artystek tworzących w Polsce – i przywołuje bogatą aktywność Libery na tym polu. W Radomiu związek pracy z tym kontekstem jest rozluźniony, przez co niemal niewidoczny staje się jej publicystyczny i ironiczny wymiar. Na pierwszy plan wysuwa się to, co należy do sfery artystycznego mitu o modernistycznej proveniencji, wzmocnione przez ikonograficzne podobieństwo Libery do Chrystusa, ukazanego, zgodnie z mitem lewicy, jako włóczęga, outsider i anarchista.

Pielegnowanie tego mitu sprawia, że Libera zawsze zachowuje dystans, odrębność i poczucie wyższości. Nie zmienia to faktu, że na radomskiej wystawie prezentuje się jako artysta niemal zaangażowany. Mniej akcentowany jest tutaj wątek „postapokaliptyczny”, który swego czasu dominował w jego twórczości: w cyklu fotograficznym *Wyjście ludzi z miasta* (2009), w pracach *Lekcja historii*, *Achajowie* czy *Pierwszy dzień wolności* z serii *Nowe historie* (2012), w filmie *Walser* (2015). Libera projektował tutaj świat po końcu historii rozumianym jako kres obowiązujących dotychczas reguł i porządku, wahając się między utopią a dystopią. W Radomiu interesuje się tym, co tu i teraz: historią, polityką, pamięcią zbiorową, rzeczywistością. Znamienne, że z cyklu *Nowe historie* zaprezentowano tu wyłącznie *Wrażliwego policjanta*. Jego łzy i bezradność mogą oznaczać rzeczy biegunowo odmienne: Libera powiedział w wywiadzie udzielanym Tamarze Klumie, że jest to „taki gość, który [...] «może ci pokazać, co to znaczy komuś jebnąć» i zaraz po złożeniu takiej oferty lubi się poznać”, natomiast wedle opisu krakowskiego MOCAK-u, w którego kolekcji znajduje się praca, policjant Libery „próbuję uratować kogoś przed nieszczęściem”, a wzlatująca nad nim „chmara gołębi głosi

raz na wystawie *Strażnicy doków* w gdańskiej Wyspie, w Elektrowni towarzyszy pochodząca z tamtego czasu praca *Solidarność wg „Chima”*). Praca przedstawia album otwarty na fotografii ukazującej bramę Stoczni Gdańskiej w Sierpniu '80, który zszyty został w taki sposób, że ze zgięcia wyłania się po lewej stronie sylwetka przemawiającego do tłumu Lecha Wałęsy, po prawej – księdza Henryka Jankowskiego. Ponieważ mamy tu do czynienia z odstępstwem od obowiązującego na wystawie rygoru prezentacji dorobku Libery z ostatniej dekady, zastanawia, dlaczego akurat ta praca została włączona. Wydaje mi się, że nie tylko ze względu na oburzającą ostatnio opinię publiczną niesławę Jankowskiego, ale po to, by choć częściowo wypełnić tę zastanawiającą lukę w sztuce krytycznej Libery, jaką jest krytyka polskiego Kościoła. Praca – idąc pod prąd lewicowej mitologii – wskazuje na konserwatywny nurt Solidarności jako rewolucji pod znakiem krzyża, kluczowy dla zrozumienia charakteru współczesnego polskiego uniwersum symbolicznego. „Monstrum o dwóch głowach” (jak nazywa to Aleksandra Kozłowska) patronowałoby rzeczywistości pokazywanej na radomskiej wystawie. Można tylko dodać, że manipulacja dokonana na fotografiach Ciołka jest akurat tutaj niepotrzebna: to przedstawienie nie ukazuje rzeczywistości ani o jotę bardziej monstrualnej niż samo zdjęcie bramy Stoczni, przystrojonej niczym ołtarz obrazami Jana Pawła II, Matki Boskiej i narodowymi flagami, bramy, która – jak sugeruje Libera – powiodła do dzisiejszej Polski.

—
Marcin Kościelniak